

رؤية جديدة لمفهوم شعر البديع ولتحديد بداياته

د. سعود بن دخيل الرحيلي
كلية الآداب - قسم اللغة العربية
جامعة الملك سعود - الرياض

يعرف الدارسون أن كتاب «البديع» الذي ألفه عبدالله بن المعتز سنة ٢٧٤هـ كان يتضمن أول محاولة لتشكيل صياغة نقدية واقية لظاهرة البديع التي أخذت تفرض نفسها على لغة الشعر ابتداءً من العصر العباسي، وما زالت آثارها باقية إلى اليوم في القصيدة العربية ذات الشطرين. وكان ابن المعتز واعياً بريادته النقدية التي ألح عليها في موضعين. فهو يقول في نهاية مقدمته القصيرة: «ولعل من قصر عن السبق إلى تأليف هذا الكتاب ستحدثه نفسه وتمنيه مشاركتنا في فضيلته فيسمى فناً من فنون البديع بغير ما سميناه أو يزيد في الباب من أبوابه...»^(١). ويقول في نهاية الباب الخامس: «وما جمع فنون البديع ولا سبقني إليه أحد»^(٢). ونحن نفهم من هذا الكلام أن الساحة الأدبية في زمن ابن المعتز كانت تتطلب ظهور مثل هذا العمل النقدي الذي سبق هو إليه وكان فخوراً بهذا السبق كما هو واضح. أما الغرض من تأليف الكتاب فقد حدده المؤلف تحديداً واضحاً في قوله: «... ليُعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيّكهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في

أشعارهم فُعرِف في زمانهم حتى سُمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودُلَّ عليه^(٣). ويقول في الجملة الأخيرة من المقدمة «وإنما غرضنا في هذا الكتاب تعريف الناس أن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من أبواب البديع»^(٤). ثم يتوجه بالانتقاد إلى أبي تمام خاصة الذي أفرط وأسرف فيما كان يرد نادراً وعلوياً فيقع موقعاً حسناً في شعر الأقدمين^(٥). والكتاب يتضمن خمسة أبواب أساسية موزعة على عناصر البديع الخمسة التي يرى أنها هي أركان البديع. ومنهج في إثبات أطروحته التي تنص على عدم أسبقية المحدثين إلى شيء من أبواب البديع هو أنه يبدأ بتعريف الباب البديعي ويورد أمثله من القرآن والحديث وأقوال الصحابة وكلام الأعراب وأشعار المتقدمين، ثم يضيف إليها الأمثلة الحسنة ثم السيئة من كلام المحدثين وأشعارهم، ويحظى أبو تمام بالنصيب الأوفر من الأمثلة السيئة. وبعد هذه الأبواب الخمسة التي يقول إنه اقتصر عليها «اختياراً من غير جهل»^(٦)، يورد بعض العناصر البديعية الفرعية التي بلغت عنده ثلاثة عشر عنصراً سماها محاسن الكلام، مقررأ في حذر أنه لا يدعي الإحاطة، وأن لكل إنسان اختياره إذا أحب أن يضيف «من هذه المحاسن أو غيرها شيئاً إلى البديع»^(٧).

ومن الجلي أن ابن المعتز كان يتنبأ بأن الناس سيكتشفون المزيد من العناصر والمحسنات البديعية، وإن كان في كلامه ما يتضمن التقليل من أهمية هذا الكشف الإحصائي بالقياس إلى عمله النقدي الرائد. ونحن نعرف الآن صدق حدسه النقدي، فلقد انطلق البلاغيون من بعده يحصون المحسنات وينحتون لها الأسماء والتعريفات، ويستخرجون أمثلتها حتى بلغت عندهم المئات. ولكنهم بعد هذا الجهد الإحصائي الذي توقعه صاحب النظرية، وقفوا عند نظريته الكمية التي حذرهم من تجاوزها، ولم يجرؤ أحد منهم أن يرى فيها غير مآرأه فعلاً. والحقيقة أن ابن المعتز قد قام بدوره النقدي إلى أقصى معطيات عصره، وليس لأحد أن ينازعه حق السبق إلى رصد هذه الظاهرة. ولكننا اليوم لا نفهم السبب في وقوف بعض الدارسين من بعده عند نظريته وتحدياته، حتى الذين كانت لهم عناية خاصة بهذا الموضوع لم يروا في فهمه لظاهرة البديع قصوراً أو خللاً يستحق النقاش أو التعديل أو التفنيد. ولعل هذا التسليم بنظرية البديع عند ابن المعتز يعود في جزء منه إلى النظرة المحافظة

التي تهاب التراث، كما يعود إلى شيء من القصور في مناهج الدرس الأدبي.

ومهما يكن الأمر، فالواقع أن أول تحدٍ صريح لنظرية البديع عند ابن المعتز قد جاء - فيما أحسب - من إحدى الدوائر الأكاديمية في الغرب على يد الباحثة المعروفة «سوزان ستتكيفيش» التي كتبت عن شعر البديع مقالاً دسماً تحت عنوان يمكن ترجمته هكذا: «نحو تحديد جديد لشعر البديع». تبدأ الباحثة مقالها باقتباس بيتين من أبي تمام فيهما دلالة على إحساس الشاعر العباسي بتغير الزمن وبالتحول الثقافي التاريخي من الموروث الجاهلي الفطري إلى أمجاد الحضارة الإسلامية في ظل البلاط الملكي، وبالتحول الشاعر العربي أيضاً من شاعر شفهي إلى شاعر مثقف^(٨). وهي لهذا ترى أن «الأسلوب الجديد» ليس سوى تعبير أدبي عن هذا التحول النوعي في الثقافة العربية؛ وأنه لكي نفهم هذه الظاهرة، لا بد لنا من العودة إلى تلك البيئة الثقافية الخصبة في البصرة وبغداد في نهاية القرن الثاني وبداية الثالث؛ لأنها التربة التي نبتت فيها بذرة البديع^(٩). وخلاصة تصورهما أن البديع ليس مجرد أسلوب يمكن حصره في هذه الأداة البلاغية أو في تلك، وأن مسألة الكم أو الكثرة التي ركز عليها ابن المعتز ليست وحدها مقياس الفرق بين القدماء والمحدثين في الاستخدام البديعي^(١٠). وإنما البديع حقيقةً منهج في التفكير قائم على الاستدلال العقلي والتفسير المجازي والتحليل المنظم المعتمد على الوعي بالعلاقات الجدلية بين أجزاء الكلام على النحو الذي نجده في علم الكلام لدى المعتزلة الذين بدأوا من خلال هذا المنهج الفلسفي يؤولون الأسماء والصفات والمتشابهات من الآيات الدالة على الجسمية لله تعالى تأويلاً مجازياً ذهنياً، فهم يفهمون الوجه واليد والعين لله تعالى فهماً مجازياً لا يقيسونه على ما هو موجود في الطبيعة المادية والبشرية ولا يشبهونه به. ومن أمثلة ذلك عندهم أن قوله تعالى: ﴿وَلْتَصْنَعْ عَلَى عَيْنِي﴾ يعني لديهم: ولتصنع بعلمي ومعرفتي، وقوله ﷻ «موسى الله أحد» تعبير مجازي معناه أن قدرة الله فوق كل قدرة وسلاحه أمضى من أي سلاح^(١١). وعلى هذا الأساس يمكن أن نفهم عبارة «مُساعد الدهر» في شعر الأشهب على أنها تعني أن المدحوحين مصدر القوة والاعتماد. ومعنى هذا أن الجاحظ الذي أورد هذه الأمثلة ونص على أنها هي «ما يسميه الرواة البديع» كان يرى - انطلاقاً من مذهب المعتزلة في التأويل - أن

الاستعارة القائمة على الفهم المجازي وعلى تشخيص المعنى الذهني تشكل لب الظاهرة البديعية^(١٢). وترى الباحثة أن هناك قرائن تاريخية دالة على ارتباط البديع بعلم الكلام لدى المعتزلة في البصرة. ومعظم حديثها في هذا المحور يدور حول علاقة الجاحظ وبشار وأبي تمام بالمعتزلة وبعلم الكلام^(١٣). وبعد عرض القرائن الدالة في نظرها على ارتباط البديع بالمذهب الكلامي، تخلص الباحثة إلى القول بأن ابن المعتز الذي كان يهدف إلى تسوية شعر البديع على أساس أنه ليس بدعة في الثقافة العربية، قد أقام دفاعه عن هذه الأطروحة على ركيزتين: إحداهما أن البديع مجرد انتشار لأدوات ومحسنات بلاغية معروفة سلفاً. والثانية أن هذه الأدوات ليست مبتكرة، بل موجودة في القرآن والحديث وأقوال الصحابة والشعر القديم. وهي ترى أن هذا الطرح النقدي قاصر وغير ملائم إلى حد كبير، ووجه القصور فيه أنه يفتقر إلى الحس بالعامل التاريخي وأثره في تطوير تقاليد الشعر العربي ونموها. كما أن مبدأ الكم الذي أُلح عليه ابن المعتز لا يكفي وحده مقياساً للفرق بين القدماء والمحدثين، إذ هناك في الواقع فرق نوعي بينهما في الاستخدام البديعي^(١٤). وانطلاقاً من هذا التصور النقدي الجديد، راحت الباحثة تكشف عن أوجه القصور في فهم ابن المعتز لكل باب من أبواب البديع الخمسة. فهو في باب الاستعارة مثلاً لم ير أي تغير نوعي أو تطور تاريخي، ولم يلاحظ أن تعامل المحدثين مع الاستعارة يكشف عن مستوى من التفكير الذهني التجريدي لم يصل إليه القدماء، فنسبة الهلاك أو الموت إلى الدهر في الأمثلة التي أوردها ابن المعتز من شعر أبي تمام ليست مجرد تشخيص أو تجسيد بسيط لمعنى ذهني كالذي نجده في أمثلة ابن المعتز من القدماء (ثدي اللوم، أظفار المنية، أودية السراب، سدول الليل) فأبو تمام أولاً قلب الموقف التقليدي من الدهر فجعله ضحية المنية بعد أن كان عاملها، ثم إنه نسب معنى ذهني إلى معنى ذهني آخر (الموت إلى الدهر)، أي أنه نسب معقولاً إلى معقول، وهذا أقصى درجات التطور والتجريد في استخدام الاستعارة^(١٥). وكذلك استخدام الجنس عند الشعراء المحدثين، فإنه يعكس نوعاً من التلاعب المعقد بالأسماء كما يعكس وعياً لغوياً بعلاقات التجانس والترادف والاشتقاق لم يكن معروفاً لدى القدماء^(١٦). وتحديد ابن المعتز للطباق يعاني من القصور ذاته، وتناقش الباحثة أمثلة ابن المعتز من مختلف العصور لتبين من خلالها حركة التطور من الطباق البسيط إلى الطباق

المركب والمكثف والاستعاري . وحين يعزل ابن المعتز أبيات الطبايع عن سياقها في القصيدة ، فإنه يجردها من وظيفتها الدلالية ، في حين أن الدراسات الحديثة أثبتت أن الطبايع أداة أساسية في فهمنا لرؤية النص من بنيته في معلقة لبديع وقصيدة «فتح عمورية»^(١٧) . وترى الباحثة أن العنصر الرابع «رد أعجاز الكلام على صدوره» لا يستحق أن يكون أحد أركان البديع^(١٨) : لأنه من السهل أن ندخله في باب الجنس ونعده فرعاً من فروعه ، ولهذا فالقصور في معالجته لهذا العنصر هو القصور نفسه الذي وجدناه في معالجته لباب الجنس ، وتلاحظ من استعراض الأمثلة التي أوردها ابن المعتز أن أمثلة التصدير في شعر المحدثين تعكس وعياً بالاشتقاق والصرف اللغوي لا مثيل له في الأمثلة المنقولة من التراث القديم^(١٩) . أما فيما يتعلق بالبواب الخامس «المذهب الكلامي» ، فإن الباحثة تلاحظ أنه من أقل الأبواب وضوحاً وأكثرها دلالة على سوء فهم ابن المعتز للظاهرة البديعية ، ومعالجته له تُظهر أنه كان يواجه صعوبة بالغة في فهمه ، فهو لا يعرفه كما فعل في الأبواب الأخرى ، وإنما يكتفي بالقول إنه مذهب سماه الجاحظ من غير إشارة إلى مرجع بعينه . ولم يورد ابن المعتز أمثلة على هذا العنصر من القرآن والحديث ، لأنه في نظره يُنسب إلى التكلف . وهذا يتناقض مع طرحه الأساسي الذي ينص على أن كل عناصر البديع موجودة في التراث القديم . وتخلص الباحثة إلى القول بأن عدم وجود المذهب الكلامي في القرآن والحديث وندرته البالغة في كلام القدماء من شعر ونثر فيه دلالة على أنه شيء جديد ، بل هو محور الظاهرة البديعية التي لا يمكن حصرها في أدوات بلاغية محددة ، فليس المذهب الكلامي أداة بلاغية أصلاً ، وإنما هو تلك النزعة العقلية التجريدية الجدلية المجازية التي ميزت ثقافة البلاط العباسي عن ثقافة المجتمع القبلي الجاهلي ، وهي التي أوجدت في ميدان الأدب الأسلوب البديعي الجديد المتميز عن أسلوب القدماء^(٢٠) .

ولعل نقطة الخلاف هنا مع طرح الباحثة هو أنها أحسنت الظن في موقف ابن المعتز من الحركة البديعية حين قالت : «لقد كان ابن المعتز معنياً في طرحه بتسوية الشعر البديعي الجديد الذي زعم راصدوه أنه أفسد تقاليد الشعر العربي وخرج على عموده»^(٢١) ، فهي ترى أن ابن المعتز أراد القول إن البديع ليس بدعة ، ولهذا لا ينبغي

محاربتة والوقوف في وجهه. وهذا رأي صريح في دلالتة على أنها ظننت أن ابن المعتز كان يقف موقف المدافع عن شعر البديع والمناصر له، مع أنه في الواقع ينطلق من نظرة سلبية تعادي شعراء البديع وتسحب بساط الحداثة من تحت أقدامهم وتسلب شعرهم هويته الفنية. ومما قد يؤخذ على الباحثة أنها تجاهلت البحث المتقصي في علاقة مسلم بن الوليد بعلم الكلام، مع أنه أول من اتخذ البديع مذهباً شعرياً في نظر أكثر النقاد القدماء؛ هذا في حين أنها ركزت على علاقة بشار بعلم الكلام؛ لأنها وجدت في أخباره ما يدعم طرحها. ولكنني أحسب أن الباحثة ذهبت في الاتجاه المنهجي الصحيح حين رفضت الاكتفاء بمبدأ الكم أساساً للفرق بين القدماء والمحدثين، وراحت تبحث عن الجذور الدفينة لهذه الظاهرة في التربة الثقافية التي نبتت فيها، وهي تربة مشبعة في الواقع بعلم الكلام. وإذا كانت مناقشة كل محاور المقال قد تُخرج هذه الدراسة عن مجالها، فإنني أريد أن أتوقف فقط عند الفقرة الأخيرة المتعلقة بالمذهب الكلامي؛ لأن هذا الباب يمثل في الواقع أهم نقاط الالتقاء بين الدراستين.

نفهم من التلخيص السابق أن الظاهرة البديعية تقوم على ركنين جوهريين هما التأويل المجازي المتمثل في الاستعارة والمذهب الكلامي الذي يمثل العملية الجدلية في لغة الشعر. والحقيقة أن الإشكال الذي نواجهه يتمثل في مصطلح «المذهب الكلامي»؛ لأنه لا يدل على أداة بلاغية محددة كما لاحظ بعض الدارسين. ولقد واجه ابن المعتز الصعوبة نفسها في فهم هذا المصطلح الذي لم يحاول تعريفه ولم يورد عليه أمثلة من القرآن والحديث؛ لأنه في نظره منسوب إلى التكلف والسفسطة الكلامية التي رأى أن ينزه عنهما النصوص الدينية. وهو في هذا محق؛ لأن القرآن والحديث يخاطبان الفطرة الإنسانية التي تشكل قاسماً مشتركاً لدى كل الناس، وبلاغتهما تكمن في دقة التصوير ووضوح الدلالة وإيصالها إلى المتلقي بصورة بيانية ناصعة لا لبس فيها ولا غموض، وهي خصائص نجدها أيضاً في الخطاب العربي القديم من شعر ونثر. أما المذهب الكلامي فيبدو أنه ينتمي إلى خطاب مختلف؛ لأنه يصدر عن نزعة عقلية جدلية سفسطائية تضحي بالوضوح من أجل الروعة الفنية الذهنية. فالمذهب الكلامي البديعي الجدلي من هذا المنظور بدعة أدبية

في لغة العرب أنتجتها التربة الثقافية المشبعة بعلم الكلام. وإذا كان ابن المعتز يرى أن الظاهرة البديعية ليست بدعة لوجود الاستعارة والتجنيس والمطابقة في الموروث القديم، فإن وجه القصور في فهمه أنه لم يدرك أن المذهب الكلامي هو جماع الظاهرة البديعية؛ ولو فهم الظاهرة البديعية من جهة علاقتها بالجدل الفلسفي والنشاط الذهني الرياضي، لأدرك أنها بدعة وأسلوب جديد في التعامل مع اللغة الشعرية. ومما له دلالة على حداثة هذا المذهب، بالإضافة إلى استيعاده من القرآن والحديث، أن ابن المعتز لم يجد في شعر القدماء ما يمكن أن يدرجه تحت باب المذهب الكلامي غير بيتين للفرزدق لا يمثلان - عند قياسهما بشعر المحدثين - غير صورة أولية ساذجة من صور الجدل^(٢٢). وبناءً عليه، فإن المذهب الكلامي الجدلي في تقدير هذه الدراسة أيضاً هو التحول النوعي الأساسي الذي أحدثته المحدثون في لغة الشعر العربي. وإذا كانت الاستنتاجات السابقة، كما عند محمد مندور^(٢٣)، ترى أن المذهب الكلامي ليس أداة بلاغية محددة، فإن هذه الدراسة ترى من الجائز عده كذلك، ويمكن تعريفه بالقول: إنه يتضمن عملية جدلية في اللغة قائمة على الوعي المكثف بعلاقات التجانس والتضاد بين أجزاء الكلام بحيث ينتج عن هذا العملية الجدلية دقائق الفكر وعجائب المفارقات وطريف المبالغات.

وهناك ضرب آخر من المذهب الكلامي لا يقوم على كثافة الجدل في الاستخدام اللغوي كما في النوع الأول، ولكنه على أي حال يمثل عملية جدلية واضحة قائمة على الربط بين الأشياء من خلال الاستدلال والتعليل والتمثيل. وهذا النوع الأخير تحديداً هو الذي يقصده البلاغيون قديماً وحديثاً حين يستخدمون مصطلح «المذهب الكلامي» بصفته عنصراً بلاغياً. يقول الخطيب القزويني في تعريف المذهب الكلامي: «وهو أن يورد المتكلم حجة لما يدعيه على طريقة أهل الكلام»^(٢٤)؛ ويقول صفي الدين الحلي: «هو أن يورد مع الحكم حجة مسلّمة ينقطع بها الخصم»^(٢٥). ومن الدارسين المعاصرين يقول عبدالعزيز عتيق بعد أن يورد بعض أمثلة ابن المعتز الشعرية على المذهب الكلامي: «إن المذهب الكلامي عند الجاحظ وابن المعتز كما توحي به الأمثلة السابقة هو: اصطناع مذهب المتكلمين العقلي في الجدل والاستدلال وإيراد الحجة والتماس العلل، وذلك بأن يأتي البليغ على صحة دعواه بحجة قاطعة

أيًا كان نوعها^(٢٦). ولا شك في أن هذا الضرب من القول الشعري يدخل في باب المذهب الكلامي؛ لأن الاستدلال والتعليل وطرافة التمثيل كلها من أدوات الجدل والفلسفة. غير أن حصر المذهب الكلامي في خطاب الاستدلال والتعليل يبدو قصوراً في فهمه وتضييقاً لدلوله الواسع؛ لأنه يستبعد أثر النظرة الجدلية الكلامية في الاستخدام اللغوي. وفي أمثلة ابن المعتز الشعرية بيتان لإبراهيم بن العباس وبيت لأبي تمام فيها دلالة واضحة على كثافة الجدل اللغوي^(٢٧)، ولكن عبدالعزيز عتيق حذف هذين المثالين بالذات؛ لأنه لم يجد فيهما - فيما يبدو - دلالة قوية على تصويره لمفهوم هذا المصطلح، في حين أنه أورد جميع الأمثلة الشعرية الأخرى الدالة على خطاب الاستدلال. وفي تصور كاتب هذا البحث أن المذهب الكلامي باب واسع يشمل العملية الجدلية على مستوى اللغة القائمة على كثافة التجانس والتضاد، وعلى مستوى الفكر الجدلي القائم على الاستدلال والتعليل والتمثيل. والمذهب الكلامي من هذا المنظور يمثل أقصى امتداد لعلم الكلام والفلسفة في اللغة الشعرية، ولهذا لانراه بصورة تلتفت النظر إلا في شعر أبي تمام ثم في شعر المتنبي بصورة أشد وضوحاً. والحقيقة أن الإشكال الدلالي الذي لاحظته القدماء فيما أسموه «أبيات المعاني» عند المتنبي يعود جانب كبير منه إلى انتشار المذهب الكلامي في شعره. ولأن المذهب الكلامي يمثل في نظري ذروة النمو في تطور الأسلوب البديعي، نورد هنا من شعر المتنبي بعض أبيات المعاني التي يشكل المذهب الكلامي بنوعيه أساس الإشكال الدلالي فيها. ولعل هذا سيطينا تصوراً واضحاً للظاهرة البديعية في مرحلة نضجها، قبل أن نحتكم إلى النصوص في تحديد بداياتها. فمن النوع الأول المتعلق بالجدل اللغوي، يقول المتنبي:

ومن جاهل بي وهو يجهل جهله ويجهل علمي أنه بي جاهل
ويجهل أني مالك الأرض معسر وأني على ظهر السماكين راجل^(٢٨)

ويقول في مدح الحسين بن إسحاق التتويحي:

مع الحزم حتى لو تعمّد تركه لأحقه تضییعه الحزم بالحزم
وفي الحرب حتى لو أراد تاخراً لأخّره الطبع الكريم إلى القدم
عظمت فلما لم تكلم مهابة تواضعت وهو العظم غظماً على غظم^(٢٩)

ويقول في مدح شجاع بن محمد الطائي المنبجي:

نقم على نقم الزمان تصيبها
أرض لها شرف سواها مثلها
بقيت جموعهم كأنك كلها
قطعتهم حسداً أراهم مابهم
نعم على النعم التي لا تجحد
لو أن ملك في سواها يوجد
وبقيت بينهم كأنك مفرد
فتقطعوا حسداً لمن لا يخسد^(٢٠)

أما النوع الثاني المتعلق بخطاب الاستدلال والتمثيل، فمن أمثلته من شعر المتنبي ما يلي:

يقول المتنبي في النسب:
كتمت حبك حتى عنك تكرمة
حتى استوى فيك إسراي وإعلاني
كانه زاد حتى فاض عن جسدي
فصار سقمي به في جسم كتمان^(٢١)

ويقول في مواساة رجل مريض بالحمى:
لأنعذل المرض الذي بك، شائق
أنت الرجال وشائق علاتها
ومنازل الحمى الجسوم فقل لنا
ماعدزها في تركها خيراتها^(٢٢)

ويقول في التمثيل لنحوه وعدم قدرته على الوصول بسلك العقد:
أراك ظننت السلك جسمي فعقته
عليك بذر عن لقاء الترائب^(٢٣)

في تصوري أن هذه الأبيات نموذجية في دلالتها على المذهب الكلامي، إذا جاز أن نعدده أداة بلاغية تعني «المفارقات الجدلية» كما تقترح هذه الدراسة. وهو في تقدير، على أي حال، يجسد أقصى تجليات الفلسفة وعلم الكلام في اللغة الشعرية البديعية، ولهذا لا نجد أمثلته الواضحة إلا في شعر المتنبي وأبي تمام، وهما يمثلان نضج الظاهرة البديعية. فإذا كان المذهب الكلامي يمثل نضج الظاهرة البديعية وأقصى امتداد لأثر الجدل فيها، من الطبيعي أن نفترض أن بداية الوعي بميلاد لغة بديعية أو أسلوب جديد قد سبق هذه المرحلة. والقديما يشيرون إلى بشار وأحياناً إلى مسلم بن الوليد بصفة أحدهما أو الآخر يمثل بداية الظاهرة البديعية في الشعر العربي. والحقيقة أن التحديد الصارم لنقطة البداية في مثل هذه المسألة أمر متعذر

في أغلب الأحيان، وذلك لأن الظاهرة الفنية في نموها أشبه ما تكون بنمو الجسم. ونشأة البديع في الشعر العربي تشبه تماماً نشأة علم النحو وغيرهما من علوم العربية التي ظهرت في فترة متقاربة أو متزامنة، واختلف الناس في تحديد البداية وشخصية المؤسس. فمن هو مؤسس علم النحو؟ أهو أبو الأسود الدؤلي، أم عيسى ابن عمر، أم الخليل بن أحمد؟ ومن هو مؤصل الظاهرة البديعية في الشعر؟ أهو ابن هرمة، أم بشار، أم مسلم بن الوليد؟ لا خلاف على مرحلة البلوغ أو النضج التي يمثلها في النحو سيبويه، وأبو تمام في اللغة الشعرية البديعية. وقد نلاحظ أن ترتيب الأسماء هنا يمثل خطأ متنامياً في تطور هذين العلمين بحيث نستطيع أن نقول إن الخليل بن أحمد يمثل الوعي الحقيقي بأصول علم النحو وقواعده، كما يمثل مسلم ابن الوليد الوعي الحقيقي بالظاهرة البديعية، ويمثل عيسى بن عمر وبشار مرحلة وعي لم تتحد معاملة تماماً، أما أبو الأسود وابن هرمة فإنهما يمثلان إرهاصات أولية. وإذا كان قد تقرر الآن أن الخليل بن أحمد، ذلك العالم البنائي الرياضي الفذ، هو الذي أسس النحو بحيث أصبح على يديه علماً تام الخلقة له أدواته ومصطلحاته، فإن هذه الدراسة تزعم أن مسلم بن الوليد يمثل مرحلة تأصيل الظاهرة البديعية بحيث نستطيع أن نقول إن البديع قد صار في قصائده مذهباً شعرياً لأول مرة في تاريخ الشعر العربي. وقد لا تكون هذه النتيجة جديدة تماماً، وقد لا تختلف كثيراً مع الأحكام النظرية التي أطلقها الدارسون قديماً وحديثاً، ولكن هذه الدراسة تريد أن تحتكم إلى قراءة النصوص في إثباتها. وبودي الآن أن أقترح معياراً نقدياً نستدل من خلاله على درجة الوعي بالظاهرة البديعية عند بشار، وعلى وصول هذا الوعي إلى القصدية المذهبية عند مسلم بن الوليد. هذا المعيار يتشكل من ثلاثة أطراف هي: الانتشار، والكثافة، والميل إلى التجريد الذهني. والمقصود بالانتشار امتداد البديع على مساحة القصيدة كلها بحيث لا يكاد يخلو فيها بيت منه، وتعني الكثافة تزامم العناصر البديعية وتعددتها في البيت الواحد. أما الميل إلى التعقيد والتجريد، فالمقصود به تشابك العناصر وتداخلها والميل إلى الذهنية في رسم الصورة الشعرية بحيث يحتاج المتلقي إلى التأويل والاستدلال العقلي في إدراكها. ومن الواضح أن هذا المعيار المركب لا يمكن إجراؤه بصورة كاملة من خلال انتقاء أبيات مفردة، بل إننا نحتاج في إجرائه إلى مقطوعات طويلة بما يكفي للاستدلال منها على الانتشار خاصة. وهو

إلى هذا معيار تكاملي، بمعنى أن بروز الأطراف الثلاثة مجتمعة في نص واحد فيه دلالة قوية على القصديّة والمذهبية واكتمال الوعي، وبقدّر القصور في طرف أو طرفين تكون الدلالة على قصور الوعي بالبديع. والخطة هنا هي أن نبداً بمسلم أولاً ثم نعود إلى بشار بعد ذلك؛ لأن القصور يُعرف من خلال معرفة الكمال والقليل من خلال الكثير.

مسلم بن الوليد:

أشارت الدراسة من قبل إلى أن الباحثة «ستكيغيش»، في حديثها عن القرائن الدالة على ارتباط البديع بعلم الكلام، قد أغفلت البحث في علاقة مسلم بن الوليد بهذا العلم. والحقيقة أن هذا الشاعر هو أيضاً لم يكن تماماً بمعزل عن علم الكلام الذي لا بد أنه في عصر مسلم قد وصل إلى درجة من النضج لم تنهيا في عصر بشار. يذكر الجاحظ أن شقيق مسلم الأكبر، واسمه سليمان الأعشى، كان تلميذاً مُريداً لبشار بن برد، أخذ عنه شعره كما أخذ زندقته ولهوه وكلامه، وكان سليمان هذا أستاذاً لأخيه مسلم بن الوليد^(٢٤). فمن الطبيعي أن نتصور أن سليمان أقرأ أخاه الأصغر ديوان بشار ونقل إليه أطرافاً مما كان يحدث في مجلس بشار من جدل واحتجاج ومحاورات. ولهذا فإن قرب العائلة الوليدية من بشار وشعره عن طريق سليمان قد يكون كافياً في الدلالة على أن مسلماً لم يكن بمعزل عن علم الكلام وعن جذور الظاهرة البديعية. وهناك عامل ذاتي لا يقل أهمية عن العامل الثقافي، إن لم يكن أدل منه على اتجاه مسلم إلى البحث عن أسلوب جديد. والرأي هنا أن ابن الوليد كان فيما يبدو فناناً أتباعياً توفيقياً بطبعة من حيث الموقف الشعري، وكان بحكم نشأته في الكوفة القريبة من البادية على صلة وثيقة بالتراث الفني القديم، وكان لهذا يبني قصيدته على طراز القدماء ويستمد معاني شعره منهم، ولكنه سار في طريق الأسلوب الجديد الناشئ إلى أقصى حد ممكن لكي يعوض بالحلة البلاغية وبروعة العبارة عن إحساسه بالتبعية في الرؤية والفقر في المضمون. وربما لأنه كان يصدر في شعره عن الرغبة في الصنعة الفنية أكثر مما يصدر عن اهتزازات وجدانية ذاتية، قرنه القدماء بزهير وأطلقوا عليه عبارة «زهير المولدين»^(٢٥). ويبدو على أي حال أن هناك شبه إجماع بين النقاد القدماء على عدّ مسلم بن الوليد أول من استخدم البديع

بصورة واعية وجعل منه مذهباً شعرياً. فابن المعتز يقول عنه «وهو أول من وسع البديع، لأن بشاراً أول من جاء به، ثم جاء مسلم فحشا شعره به، ثم جاء أبو تمام فأقرط فيه وتجاوز المقدار»^(٢٦). ويقول عنه صاحب الأغاني «وهو فيما زعموا أول من قال الشعر المعروف بالبديع. وهو لُقّب هذا الجنس البديع واللطيف، وتبعه فيه جماعة، وأشهرهم فيه أبو تمام الطائي فإنه جعل شعره كله واحداً فيه، ومسلم كان متقنناً متصرفاً في شعره»^(٢٧). ويقول أيضاً «وهو أول من عقّد هذه المعاني الظريفة واستخرجها، حدثنا أحمد بن عبدالله قال... سمعت أبي يقول: أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، جاء بهذا الذي سماه الناس بالبديع، ثم جاء الطائي بعده فجُنّ به فتحير الناس»^(٢٨). ويقول الأمدي على لسان صاحب البحر: «قال: ليس الأمر لاختراعه [أي أبي تمام] لهذا المذهب على ما وصفته، ولا هو بأول فيه ولا سابق إليه، بل سلك في ذلك سبيل مسلم واحتذى حذوه وأقرط وأسرف... على أن مسلماً أيضاً غير مبتدع لهذا المذهب على ما وصفه، ولا بأول فيه، ولكنه رأى هذه الأنواع التي وقع عليها اسم البديع وهي الاستعارة والطباق والتجنيس منشورة متفرقة في أشعار المتقدمين فقصدها وأكثر في شعره منها... فتتبع مسلم بن الوليد هذه الأنواع وتعهدها ووشح شعره بها ووضعها في مواضعها، ثم لم يسلم مع ذلك من الطعن حتى قيل إنه أول من أفسد الشعر»^(٢٩). ويقول المرزباني: «وهو أول من طلب البديع وأكثر منه وتبعه الشعراء فيه...»^(٣٠). نلاحظ من العبارات النقدية السابقة أن التنازع على ريادة الظاهرة البديعية محصور بين بشار ومسلم بن الوليد، وأن هناك تحرجاً وحذراً حول تقرير من منهما الأحق والأجدر بنسبة البديع إليه. عبارة ابن المعتز صريحة في نصها على أن بشاراً أول من جاء بالبديع، ولكن حذره من أن يكون في حكمه ظلم لمسلم يبدو حين يقرر في العبارة نفسها أن مسلماً أول من وسع البديع وحشا شعره به. وفي عبارة الأصفهاني نص مضاد على أن مسلم بن الوليد «أول من قال الشعر المعروف بالبديع»، ولكن هذا النص موضوع في سياق الزعم والادعاء، وهو أمر يدل على إحساس الأصفهاني بأن المسألة ليست محسومة حول أولية البديع. ولا يرى الأمدي أسبقية مسلم ولا بشار إلى البديع؛ لأنه كابن المعتز (في كتاب البديع) يرى أنه موجود في القرآن والحديث وأقوال الصحابة وكلام العرب من شعر ونثر. وإذا كانت أولية الاستخدام البديعي مسألة غير محسومة، فإن العبارات

السابقة تلتقي كلها في الواقع عند الإحساس بأن مسلم بن الوليد يمثل بداية مرحلة القصيدة المذهبية. ابن المعتز عبر عن هذا الإحساس بقوله: إن مسلم بن الوليد أول من وسّع البديع وحشا شعره به. ويدل على هذا الإحساس في عبارة الأصفهاني قوله: إن ابن الوليد أول من عقد هذه المعاني الظرفية واستخرجها، وإنه أول من أفسد الشعر. ويشير إلى هذا الإحساس في عبارة الأمدى قوله عن مسلم: إنه هو الذي قصد أنواع البديع وتتبعها وأكثر منها في شعره ووضعها في مواضعها. وحين يقول المرزباني عن مسلم: إنه «أول من طلب البديع»، فإن في هذه العبارة الموجزة دلالة واضحة على القصيدة المذهبية عند مسلم. ويهنا من الحكم السليبي القائل بأن مسلم بن الوليد أول من أفسد الشعر دلالة واضحة أيضاً على أن هذا الشاعر هو أول من اتخذ من الصنعة البديعية مذهباً شعرياً خالف به طبيعة الشعر العربي القائمة على العفوية والسهولة والوضوح وقرب المأخذ في الاستخدام اللغوي والمجازي. نحن إذاً أمام إجماع نقدي قديم بأن الظاهرة البديعية لم تصبح مذهباً شعرياً قبل مسلم، وأن هذا الشاعر هو الذي أصلها، وأراد من هذا القاصيل أن يمثل خصوصيته الفنية في الشعر العربي. والمشكلة التي يواجهها النقد هنا أن القدماء لم يحددوا المراجع النصية التي بنوا عليها تلك الأحكام. ولهذا نريد فيما يلي أن نستنتج النصوص ونحتكم إليها في إثبات هذا الإجماع أو نفيه. ولأن المعيار النقدي المقترح يستبعد الاستشهاد بالأبيات المفردة، سأختار من أول قصيدة في ديوان مسلم بن الوليد قطعة طويلة نموذجية في دلالتها على الظاهرة البديعية في قصائد مسلم. وهي عشرون بيتاً تمتد من البيت الثامن عشر الذي هو بداية المديح حتى البيت السابع والثلاثين^(١):

- ١ - يامائِلُ الرَّأْسِ إِنَّ اللَّيْلُ مُفْتَرَسٌ مِيلَ الْجَمَاجِمِ وَالْأَغْنَاقِ فَاغْتَدِلْ
- ٢ - خَذَارُ مِنْ أَسَدٍ ضَرْغَامَةٍ بَطَلٌ لَا يُولِغُ السَّيْفُ إِلَّا مُهْجَةَ الْبَطَلِ
- ٣ - نَوَلَا «يَزِيدُ» لِأَضْحَى الْمَلِكُ مُطْرَحاً أَوْ مَائِلُ السُّمُكِ أَوْ مُسْتَرْجِي الطَّوْلِ
- ٤ - سَلِ الْخُلَيْفَةُ سَيْفَاً مِنْ «بَنِي مَطَرٍ» أَقَامَ قَائِمُهُ مَنْ كَانَ ذَا مِيلِ
- ٥ - كَمْ صَائِلٍ فِي ذُرَا تَهْيِدُ مَمْلَكَةً نَوَلَا «يَزِيدُ» بَنَى شَيْبَانَ لَمْ يَصِلْ
- ٦ - نَابَ الْإِمَامُ الَّذِي يَفْتَرُّ عَنْهُ إِذَا مَا افْتَرَّتِ الْحَرْبُ عَنْ أَنْيَابِهَا الْعُصْلِ
- ٧ - مَنْ كَانَ يَحْتَلِ قِرْنًا عِنْدَ مَوْقِفِهِ فَإِنْ قِرْنُ «يَزِيدٍ» غَيْرُ مُحْتَلِ

- ٨ - سَدُّ الثُّغُورِ «يَزِيدُ» بَعْدَ مَا انْفَرَجَتْ
 ٩ - كَمْ قَدْ أَذَاقَ جِوَارَ الْمَوْتِ مِنْ بَطْلٍ
 ١٠ - أَغْرُ أَبْيَضُ يُغْشِي الْبَيْضَ أَبْيَضُ لَا
 ١١ - يُغْشِي الْوَعْيَ وَشَهَابُ الْمَوْتِ فِي يَدِهِ
 ١٢ - يَفْتَرُ عِنْدَ الْفِتْرِ الْخَرْبُ مُبْتَسِماً
 ١٣ - مُوَفِّ عَلَى مَهْجٍ فِي يَوْمِ ذِي رَهْجٍ
 ١٤ - يَسْأَلُ بِالرَّفْقِ مَا يَغَيِّرُ الرِّجَالَ بِهِ
 ١٥ - لَا يُلْقِحُ الْخَرْبُ إِلَّا زَيْتٌ يَنْتَجِهَا
 ١٦ - إِنْ شِئِمَ بَارِقُهُ حَالَتْ خِلَاقُهُ
 ١٧ - يُغْشِي الْمَنَاسِبَ الْمَنَاسِبَ ثُمَّ يَفْرُجُهَا
 ١٨ - لَا يَرْحَلُ النَّاسُ إِلَّا نَحْوَ حُجْرَتِهِ
 ١٩ - يَقْرِى الْمَنِيَّةَ أُرْوَاغَ الْكُمَاةِ كَمَا
 ٢٠ - يَكْسُو السُّيُوفَ بِمَاءِ التَّائِكِينَ بِهِ
- بِقَائِمِ السَّيْفِ لَا بِالْخُشْلِ وَالْجِيلِ
 حَامِي الْحَقِيقَةِ لَا يُؤْتِي مِنَ الْوَهْلِ
 يَرْضَى لِمَوْلَاةِ يَوْمِ الرُّوْعِ بِالْفُشْلِ
 يَرْمِي الْفَوَارِسَ وَالْأَبْطَالَ بِالشَّغْلِ
 إِذَا تَغَيَّرَ وَجْهُ الْفَارَسِ الْبَطْلِ
 كَأَنَّهُ أَجَلٌ يَسْعَى إِلَى أَمَلِ
 كَالْمَوْتِ مُسْتَعْجِلاً يَأْتِي عَلَى مَهَلٍ
 مِنْ هَالِكٍ وَأَسِيرٍ غَيْرِ مُحْتَمِلِ
 بَيْنَ الْعَظِيمَةِ وَالْإِمْسَاكِ وَالْعِلَلِ
 غَنِ النَّفْسِ مَطْلَابٌ عَلَى الْهَبْلِ
 كَالْبَيْتِ يَضْحَى إِلَيْهِ مُلْتَقَى السُّبُلِ
 يَقْرِى الصُّيُوفَ شُحُومَ الْكُومِ وَالْبَزْلِ
 وَيَجْعَلُ الْهَامَ تَبْجَانِ الْقَنَاسِ الذُّبْلِ

يمدح مسلم بن الوليد في هذه القطعة يزيد بن مزيد الشيباني الذي قال فيه الشاعر أجمل قصائده المدحية. وفي أخبار مسلم ما يدل على أن بعض أبيات هذه القطعة كانت محل فخره وإعجاب مجابليه من الشعراء^(١٢)، ربما لدلالاتها النموذجية على مذهب الشعري كما سيكشف التحليل التالي الذي سيشار فيه إلى كل بيت برقمه على الصفحة لا في القصيدة طلباً للسهولة الإجرائية فقط. أهم ما يلفت النظر في البيت الأول أن الطباق يغلف البيت من طرفيه في لفظتي «مائل، اعتدل»، فهو ليس تضاداً في المعنى وحسب بل وفي الموقع أيضاً؛ وفي عبارة «مائل الرأس» كناية عن العصيان والانحراف عن الجادة؛ كما نجد في البيت استعارة تصريحية قائمة على تشبيه يزيد بالليث المفترس للرؤوس المائلة، وربما عددنا التكرار في «مائل وميل» عنصراً ثانوياً من عناصر البديع، فنحن نرى في هذا البيت الطباق والاستعارة والكناية والتكرار اللفظي. وفي البيت الثاني استعارة اسمية تصريحية في لفظة «أسد»، وأخرى فعلية مكنية في لفظة «يولغ» قائمة على تشبيه السيف بالسبع الذي يلغ في مهجة البطل؛ وفي البيت أيضاً رد العجز على الصدر في لفظة «بطل» التي أتت في نهاية الصدر وتكررت في نهاية العجز، ففي البيت إذا استعارتان وتصدير.

وينهض البيت الثالث على استعارة مركبة من ثلاثة أجزاء مستمدة من عالم الخيمة والبادية: يريد الشاعر في هذا البيت أن يبالغ في التعبير عن أهمية يزيد للملك العباسي، فعمد إلى تجسيد هذا المعنى الذهني في مشهد حسي أو صورة مادية يكون يزيد بمقتضاها بمثابة العمود المركزي والمُلك بمثابة الخيمة، فلولا هذا العمود لأضحت خيمة المُلْك مطروحة على الأرض أو مائلة السمك أو مسترخية الأطناب؛ والظن أن الشاعر لو كان جاهلياً فإنه سيكتفي بطرف واحد من هذه الأطراف الثلاثة الدالة على الاستعارة، ولذا فإن تكثيف الاستعارة على هذا النحو فيه دلالة على تعمد الصنعة في رسم الصورة. ويقوم البيت الرابع على تداخل الاستعارة في الشطر الأول بالجناس والطباق في الشطر الثاني: فعبرة «سل الخليفة سيفاً» استعارة تصريحية قائمة على تشبيه يزيد بالسيف في يد الخليفة؛ ويشتمل امتداد الاستعارة في الشطر الثاني على الجناس بين الفعل «أقام» والاسم «قائم» المرادف لنصاب السيف، ولم يختر الشاعر لفظة «قائم» من أجل الجناس فقط، وإنما لكي تستقيم له المفارقة الطباقية في القول بأن القائم هو الذي عدل المائل. ومن هنا فإن تداخل الاستعارة بالجناس والطباق في بيت واحد فيه دلالة واضحة على الوعي البيديعي. ومن الواضح أن البيت الخامس يقوم أساساً على رد العجز على الصدر بين «صائل» في أول البيت و«يصل» في كلمة القافية؛ ولكن هاتين اللفظتين تشتملان أيضاً على ما يُسمى طباق النفي بين «صائل ولم يصل». وفي البيت السادس تبرز الاستعارة في عبارة «ناب الإمام» وفي عبارة «أنيابها العصل» للحرب، فالعبارة الأولى تتضمن تشبيه يزيد بالناب، وهذا بدوره يتضمن تشبيه الإمام بالسبع أو بالأسد لكي يكون يزيد ناباً في فكه يكشف عنه حين يضطر للدفاع عن عرينه، والعبارة الثانية تتضمن تشبيه الحرب بالغول أو بالسعلاة ذات الأنياب العصل، غير أن الاستعارة في العبارتين تزداد تعقيداً حين تتداخل مع المشكلة بين افتراء الإمام عن نابه وافتراء الحرب عن أنيابها؛ لأن الشاعر اختار لفظة «تفتر» للحرب؛ لأنها وقعت في سياق لفظة «يفتر» المتعلقة بالإمام في الشطر الأول، فهذا التداخل المعقد بين الاستعارة والمشكلة هو ما يدل على الصنعة البيديعية الواعية في هذا البيت. ويشتمل البيت السابع على التصدير وطباق النفي في «يختل / غير مختل» على النحو الذي سبق شرحه في البيت الخامس. وفي البيت الثامن، يبرز الطباق في طرقي الشطر الأول منه بين

«سدّ/ انفرج»، ونعثر في داخل الشطر نفسه على التورية في لفظة «الثغور» التي تعني في الظاهر المناطق الحدودية المجاورة للأعداء، كما تعني في مرماسها البعيد أفواه الأعداء؛ أما كيف تُسد الثغور بقائم السيف، ففي هذا التعبير كناية عن قوة الردع المتمثلة في السيف، وفيه أيضاً استعارة تتضمن تشبيه حد السيف بالباب الذي يغلّق الثغور في وجه الأعداء، ويمكن أن نعد الترادف في لفظتي «الختل والحيل» عنصراً بديعياً ثانوياً مقابلاً للتضاد في الشطر الأول؛ ومن هنا نرى في البيت تزاخم الطباق والتورية والكناية والاستعارة والترادف. وإذا تجاوزنا البيت التاسع الذي يشتمل على الاستعارة في عبارة «أذاق حمام الموت»، فإننا نصل إلى بيت يقوم أساساً على تكتيف الجناس من خلال التلاعب المقصود بلفظة «البياض»: فابيض الأولى تعني الممدوح كناية عن نقائه وكرمه وسلامته من العيوب، والبيض الخونات على رؤوس الأعداء، وأبيض الثانية تعني السيف: وفي خلفية الجناس المكثف تجري الكناية في لفظة «أغر» إشارة إلى شهرة الممدوح، والاستعارة في عبارة «لا يرضى لمولاه»، وهي تتضمن تشبيه السيف بالخادم المطيع لسيده الممدوح؛ ومن الممكن أن نرى في لفظة «يغشى» استعارة أخرى قائمة على الممدوح في إحاطته بالأعداء والتفافه عليهم بالليل الذي يغشى الأشياء كلها؛ وهكذا نرى الجناس المكثف في مقدمة الصورة البديعية مدعوماً بالاستعارات والكنايات في خلفيتها. ويقوم البيت الحادي عشر على استعارة مركبة مستمدة برمتها من عالم الليل والأفلاك: يبدأ البيت بلفظة «يغشى» التي تفيد تشبيه يزيد بالليل في شموله وإحاطته بالمعركة، ويتلو هذه الاستعارة المكنية استعارة أخرى تصريحية في عبارة «حمام الموت» قائمة على تشبيه السيف في يد الممدوح بحمام الموت، أما لفظة «الشعل» فهي أيضاً استعارة لضربات السيف اللامعة في فضاء المعركة، وهي تنسجم دلالياً مع غشيان الليل: لأن الشعل لا تظهر إلا فيه؛ فنحن نلاحظ في هذا البيت ثلاث استعارات مستمدة من حقل دلالي واحد. ويقوم البيت الثاني عشر على نوع من التضاد المعنوي بين شطريه في عبارتي «يفتر مبتسماً» و«تغير وجه الفارس»: لأن الابتسام الذي هو كناية عن قلة المبالاة بالحرب يقابله تغير الوجه الذي هو كناية عن الخوف من الحرب؛ ويبدو أيضاً أنه عبر عن قيام الحرب ودورانها بلفظة «الاقرار» لكي يقيم علاقة المشكلة مع اقرار الثغر بالابتسام: فنجد في البيت على هذا الأساس تداخل

الطباق أو التضاد المعنوي بالكناية والمشاكلة. وتبرز في نظم البيت الثالث عشر صنعة صوتية دقيقة تتمثل فيما يُسمى «التشطير»، وهو ضرب من السجع يقتضي وجود قافيتين متوازنتين في الشطر الواحد بحيث يبدو البيت وكأنه مكون من أربعة اشطر، ويمكننا أيضاً أن نرى جناساً ناقصاً في «مهج ورهج»، وطباقاً في «أجل وأمل». وإلى جانب الصنعة اللفظية المكثفة المتمثلة في التشطير والجناس، نرى في البيت أيضاً صنعة مجازية قائمة على تشخيص المعنى الذهني في عبارة «أجل يسعى إلى أمل» التي تصور لنا يزيد في هيئة الأجل الساعي إلى قتل الأمل بالنصر في نفوس الأعداء؛ والحقيقة أن كثافة الصنعة البديعية في هذا البيت هي التي جعلت مسلم بن الوليد يفخر به على مجابليه من الشعراء فيما يروى من أخباره^(١٢). ولا يقل البيت الرابع عشر كثيراً عن البيت السابق من حيث دلالاته على وضوح الصنعة البديعية، فهو مقام أساساً على تكثيف الطباق في الشطرين: بين «ينال ويعيا» في الشطر الأول، وبين «مستعجلاً وعلى مهل» في الثاني؛ وفي تمثيله لهمة يزيد بالموت المستعجل الذي يأتي على مهل استعارة ذهنية بالغة التعقيد والتجريد، كما سيتضح فيما بعد؛ والمهم هنا ملاحظة أن الشاعر لم يكتف في هذا البيت بتكثيف الطباق في الشطرين، وإنما جعل الطباق في الشطر الثاني يتداخل بهذه الصورة الذهنية المعقدة. ونرى في البيت الخامس عشر تداخلاً عجيماً بين ثلاثة عناصر بديعية هي الطباق والاستعارة والكناية: الطباق في اللفظتين «يُلْقح ويُنتج»، وطرفاً الطباق هنا يشتملان على استعارة مكنية قائمة على تشبيهه الحرب بالناقة أو الأنثى التي تلحق وتنتج، وهذا الطباق الاستعاري نفسه كناية عن بداية الحرب ونهايتها؛ وقد نعد التضاد المعنوي في «هالك وأسير» عنصراً بديعياً رابعاً يزيد من كثافة البديع في هذا البيت. ويقوم النظم البديعي في البيت السادس عشر على الاستعارة والطباق: الاستعارة في عبارة «شيم بارقة» المتضمنة تشبيه العطاء بالسحابة التي يتطلع الناس إلى مائها من خلال رؤية البرق، والطباق في لفظتي «العطية والإمساك»؛ ويأتي السجع المتوازن في قوله «شيم بارقة/ حالت خلانقه» عنصراً بلاغياً ثالثاً ومحسناً لفظياً. ويبدو أن البيت السابع عشر يقوم على شكل من أشكال الطباق بين لفظتي «يُغشي ويُفرج»، والبيت بكامله يقوم على توازن التضاد بين قتل النفوس والإفراج عن نفوس أخرى كانت قد أشرفت على الهلاك، وفي عبارة «يُغشى المنايا المنايا» استعارة ضبابية لا

ندركها إلا من خلال إبحائها في الذهن. أما التشبيه في البيت الثامن عشر الذي يمثل حجرة يزيد بالكعبة التي يؤمها الناس من كل صوب، فإنه يتضمن الكناية عن الكرم. وينهض البيت التاسع عشر على الاستعارة والمشاكلة: ففي عبارة «يُقرى المنية أرواح الكماة» استعارة مكنية قائمة على تشبيه المنية بالضيف وأرواح الكماة بالقرى؛ أما المشاكلة فهي في لفظة «يُقرى» الأولى التي تتضمن التعبير عن الشجاعة بالفاظ الكرم؛ لأن المدح بالشجاعة وقع في سياق المدح بالكرم في لفظة «يُقرى» الثانية. ويقوم البيت الأخير في هذه القطعة على تكثيف الاستعارة في الشطرين: ففي عبارة «ويكسو السيوف دماء الناكثين» استعارة تتضمن تشبيه السيوف بالناس من طالبي المعروف والدماء بالكسوة الحمراء، فهو كريم مع المنية حين يُقدّم لها القرى من أرواح الكماة وكريم مع السيوف حين يكسوها البسة حمراء؛ وفي عبارة «ويجعل الهام تيجان القنا» استعارة أيضاً تتضمن تشبيه الرماح بالملوك والرؤوس بالتيجان، فهو يقرى المنية ويكسو السيوف ويتوج الرماح، فنحن نلاحظ التعريض الساخر في تعبيره عن الشجاعة بالفاظ الكرم.

وحين نأتي الآن لتطبيق المعيار النقدي المقترح، فإننا نلاحظ انتشاراً للبديع على مساحة القطعة بحيث لا يكاد يخلو فيها بيت واحد منه، وهذا في حد ذاته فيه دلالة أولية على تعمد الصنعة البديعية واتخاذها مذهباً شعرياً. وإذا كانت الاستعارة هي الركن الأول للبديع في نظر ابن المعتز، فإننا نلاحظها في ستة عشر بيتاً تقريباً هي الأبيات: ١، ٢، ٣، ٤، ٦، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٩، ٢٠؛ وفي بعض هذه الأبيات نجد أكثر من استعارة واحدة، ففي القطعة اثنتان وعشرون استعارة تقريباً. كما نجد في القطعة ثلاث عشرة حالة من حالات الطباق والتضاد؛ وفي هذا الاستعمال اللغوي إشارة إلى وعي مسلم بأن الاستعارة والطباق يشكلان معاً جوهر الظاهرة البديعية، فهما يمثلان المجاز والعملية الجدلية في هذه الظاهرة. ويبدو على هذا الأساس أن تداخل الطباق بالاستعارة «الطباق الاستعاري» يشكل قاعدة الصنعة البديعية في معظم الأبيات، ثم يأتي بعد ذلك الجنس والتصدير والكناية والتورية والمشاكلة والتشطير والسجع المتوازن والترادف اللفظي بمثابة عناصر بديعية مساندة. وليست المسألة مسألة انتشار للبديع في كل بيت وحسب،

بل إننا نلاحظ أيضاً كثافة بديعية تتمثل في تعدد العناصر البلاغية وتزاحمها وتداخلها في العبارة الواحدة وفي البيت الواحد: ففي البيت الأول نرى الطباق والاستعارة والكناية، وفي البيت الثاني استعارتان مع رد العجز على الصدر، وفي الثالث استعارة مركبة من ثلاثة أجزاء، وفي الرابع تتداخل الاستعارة بالطباق والجناس، وفي الخامس يتداخل طباق السلب برد العجز على الصدر، وفي السادس تتداخل الاستعارة في موضعين بالمشاكلة، وفي السابع يتداخل طباق النفي برد العجز على الصدر، وفي الثامن نجد الطباق والاستعارة والكناية والترادف، وفي العاشر يتداخل الجناس المكثف مع الاستعارة والكناية، وفي الحادي عشر استعارة في موضعين، وفي الثاني عشر تشطير وجناس ناقص وطباق واستعارة، وفي الرابع عشر استعارة وطباق في الشطرين، وفي الخامس عشر استعارة وطباق في موضعين وكناية، وفي السادس عشر استعارة وطباق وسجع متوازن، وفي السابع عشر تضاد واستعارة، وفي التاسع عشر استعارة ومشاكلة، وفي البيت الأخير استعارة في موضعين. وهكذا نرى تعدداً وتزاحماً وتداخلًا للعناصر والأدوات البديعية في حوالي ثمانية عشر بيتاً من أصل عشرين، وهو أمر يشير إلى مساندة الطرف الثاني من المعيار النقدي «الكثافة» للطرف الأول «الانتشار» في تأكيد الوعي بالظاهرة البديعية واتخاذها مذهباً شعرياً.

أما فيما يتعلق بالطرف الثالث من المعيار النقدي، وهو الميل إلى الذهنية والتجريد في رسم الصورة الشعرية، فمن المعروف أن الصورة في الشعر العربي القديم هي في الأساس مادية حسية تعتمد على تجسيد المعنى وإبرازه في صورة مادية أو مشهد حسي ينتزعه الجاهلي من المعطيات القريبة في بيئته. قزهر يمثل لعبثية الموت بخطط الناقاة العشواء، وطرفة يمثل لحنمية الموت مع تراخيه بحبل الدابة المرخى لها العنان لكي ترعى بحرية ظاهرية مع أن الطرف الآخر للحبل الذي في رقبتها معقود على يد صاحبها، فهذه وأمثالها صور رائعة في تجسيدها للمعنى، ولكنها تظل شاهداً على طغيان النزعة المادية على الشعر القديم. وقد ننظر إلى الظاهرة البديعية على أساس أنها تمثل على نحو ما قفزت نوعية في الشعر العربي من الإدراك الحسي إلى التفكير الذهني التجريدي. والحقيقة أن انصراف المحدثين عن التشبيه إلى الاستعارة فيه

دلالة على هذا الميل إلى الذهنية في صناعة الصورة؛ لأن الاستعارة المكنية خاصة القائمة على اختفاء المشبه به تتطلب استدلالاً عقلياً أكثر بعداً وخفاءً من العلاقة الظاهرة بين طرفين في التشبيه. ولعل مسلم بن الوليد كان من أوائل الشعراء الذين نهضوا بهذا النوع من الاستعارة وأدركوا قيمتها وجعلوا منها مذهباً شعرياً، ولقد أحصينا آنفاً اثنتين وعشرين استعارة في قطعة مكونة من عشرين بيتاً. ونريد الآن أن نقف عند صورتين، لدالتهما على ما نقصده بالميل إلى الذهنية والتجريد، وهما قوله في البيت الثالث عشر «كأنه أجل يسعى إلى أمل»، وقوله في البيت التالي «كالموت مستعجلاً يأتي على مهل». لنلاحظ أولاً أن الاستعارة في الحالتين داخلية في التشبيه، فقد أراد الشاعر أن يمثل لهمة يزيد بالأجل وبالموت، ولكننا نرى في امتداد التشبيه إلى صورة الأجل الساعي إلى القتل والأمل المقتول استعارة مكنية قائمة على تشخيص المعنى الذهني، ونرى في هذا التشخيص صنعة واعية وبعداً في طلب الصورة لا نجد مثله عند زهير وطرفة اللذين تعرضا للموت وجسداً عمله في مشهد حسي قريب المآخذ، وقد لا نجد عند الجاهليين هذا التداخل بين التشبيه والاستعارة في عبارة واحدة. أما الصورة الثانية فلعلها أدل من سابقتها على التجريد والتعقيد البديعي؛ لأن التشبيه فيها يتداخل مع الاستعارة ومع الطباق الذي يوحي بتناقض الصورة وصعوبة إدراكها. فكيف نتصور الموت مستعجلاً، وفي الوقت نفسه يمشي على مهل؟ إن هذه الصورة لا تجسد المعنى وتبرزه في مشهد حسي كالاعتدال، بل توحي به على المستوى الذهني فقط، ونحن محتاجون إلى الاستدلال العقلي لحل اللغز المجازي؛ فاستعجال الموت قد يعني استحالة الفرار منه، وقد يعني أن الإنسان يحس حين يدنو أجله بأن الموت قد استعجله مع أنه في الواقع قد تراخى وصبر مدة طويلة قبل أن يطرق الباب، فهو المستعجل المتمهل، وهكذا يزيد يتمهل في جميع أموره ومع هذا يدركها كلها ولا يفوته شيء منها. ولكن الصورة تظل غامضة وإيحائية لا تجسدية لقيامها على التجريد الذهني الجدلي. ونخلص من هذا إلى القول بأننا نجد في بعض أجزاء هذه القطعة، بالإضافة إلى انتشار البديع وكثافتها، ميلاً ملحوظاً إلى الذهنية والتجريد في رسم الصورة يتمثل في هذه الاستعارات المكنية المنتشرة في القطعة، ومن أدلها المثالان المختاران هنا؛ وهو الأمر الذي يؤكد وعي هذا الشاعر بالظاهرة البديعية ومعرفته بعناصرها وأدواتها وتعتمده اتخاذها مذهباً

شعرياً. والحقيقة أننا نجد في ديوان مسلم بن الوليد قطعاً أخرى كثيرة فيها دلالة على تعمد الصنعة البديعية، ولكنها - فيما أحسب - لا تصل إلى مستوى هذه القطعة ولا تقترب منها من حيث دلالتها على انتشار البديع وكثافتها وميله إلى الذهنية في رسم الصورة، فهذه القطعة التي بين أيدينا نموذجية من حيث مناسبتها للمعيار النقدي المقترح لسبر اكتمال الوعي بالظاهرة البديعية. ولذا فإن هذه الدراسة تقترح أن نعد القصيدة التي وقعت فيها هذه القطعة، وهي قصيدته التي مطلعها «أجررتُ حبل خليع في الصبا غزل...»، أول قصيدة بديعية واضحة المعالم في تاريخ الشعر العربي. ونحسد بناء على ما أظهره التحليل السابق أن أحكام القدماء التي تُنسب أولية البديع، أو أولية توسيعه ومطلبه وحشو الشعر العربي به إلى مسلم، كانت تستند في مرجعيتها النصية على هذه القطعة بالدرجة الأولى. ومن الواضح أن قولهم إن مسلم بن الوليد «أول من أفسد الشعر» يعني أنه أول من جعل البديع مذهباً شعرياً حشواً شعره به على النحو الذي تكشفه هذه القطعة، وفي هذا مخالفة لعمود الشعر وإفساد لطبيعته القائمة على العفوية والوضوح وقرب المأخذ. من الواضح إذًا أن مسلم بن الوليد قد كان واعياً بعناصر البديع وأدواته المعنوية واللفظية وأن هذا الوعي عنده قد وصل إلى درجة القصيدة المذهبية، فما نوع الظاهرة البديعية ودرجتها في الانتشار والكثافة والتعقيد عند بشار؟ هذا ما سيحاول أن يكشف عنه الجزء الأخير من هذه الدراسة في الصفحات التالية.

بشار بن برد:

لم يكن بشار معتزلياً، وإن كان في بداية أمره صديقاً لواصل بن عطاء، ثم انقلبت الصحبة بين الاثنين إلى عداوة عقائدية اضطرتته إلى ترك البصرة أكثر من مرة^(١٤). ولكنه كان فيما يروي صاحب الأغاني أحد أقطاب الكلام الستة المعروفين في بيئة البصرة^(١٥). والطريف أن علاقة الطرفين (بشار والمعتزلة) بعلم الكلام تنطوي على مفارقة ضدية، فقد كان المعتزلة يستخدمون هذا العلم أداة للاستدلال العقلي على صحة الدين، في حين كان بشار وأمثاله يستخدمونه - فيما يبدو - من وجهة نظر إلحادية أو مستهترة على أقل تقدير. وإذا كنا هنا نتفق مبدئياً مع بعض الدراسات الحديثة في تأكيدها على ارتباط الظاهرة البديعية بعلم الكلام ومسايرتها له في النمو،

فإننا لا نتوقع وعياً مكتملاً بهذه الظاهرة عند بشار، وذلك لأن العصر الذي عاش فيه بشار (٩٦-١٦٦هـ) لا يمثل سوى الطور الأول من نشأة علم الكلام، وهو عصر واصل بن عطاء وعمرو بن عبيد اللذين تُنسب إليهما نشأة الاعتزال. هذا فيما يتعلق بالقرينة التاريخية الثقافية وما يمكن أن يكون لها من دلالة على اتجاه بشار إلى الأسلوب الجديد في هذه المرحلة المبكرة. على أننا يجب ألا نغفل العامل الذاتي المتمثل في كف البصر وما يمكن أن يكون له من تأثير أيضاً على نوعية الأدوات البلاغية التي يستخدمها هذا الشاعر الضريع. وسنورد فيما يلي ثلاث قطع متفاوتة الطول، لعلها تمثل أوسع انتشار للبديع في قصائد بشار التي تتباعد فيها عناصر البديع وأدواته بحيث تبدو وكأنها قطرات متناثرة على مساحة القصيدة. والمرجو أن يكشف التحليل عن أثر العامل التاريخي وأثر العامل الذاتي في اتجاه بشار إلى البديع وفي تحديد نوعية أدواته عنده. يقول بشار:

- ١ - خَفُضَ على عقب الزمان العاقب ليس النجاح مع الحريص الناصب
- ٢ - تأتي المقيم وما سعى حاجاته عدد الحصى ويخيب سعى الطالب
- ٣ - فاترك مشاغبة الحبيب إذا أبى ليس المحب على الحبيب بشاغب
- ٤ - غلبتك أم محمد بدلالها والملك يمهد دلالعز الغالب

- ٦ - أحسن صحابتنا فإنك مدرك بعض اللبانة باصطناع الصاحب
- ٧ - وإذا جفوت قطعت عنك منافع والدر يقطعه جفاء الحالب

- ١١ - ذهبوا وأمسى ما تذكر منهم هيهات من قد مات ليس بذاهب^(١٦)
- ويقول:

حتام قلبي مشغول بذكركم يهذي وقلبك مربوط بنسياني
لهفي عليها ولهفي من تذكرها يدنو تذكرها مني وتأناني
إنى لمنتظر أقصى الزمان بها إن كان أدناه لا يصفو لحران^(١٧)

ويقول أيضاً:

- ١ - خلبي قوما فاعذرا أو تعباً
 - ٢ - إذا ذكرت صفراء أنزيت دمة
 - ٣ - وما استفرغ اللذات إلا مشيع
 - ٤ - تغنى رفيقي باسمها فكانما
 - ٥ - ومن عجب الأيام أن اجتنابنا
 - ٦ - أقلب في صفراء كل عشية
 - ٧ - أمر علي العيش يوم عدته
 - ٨ - فقل في فتى شدت عليه سبيله
 - ٩ - حطبت على جبل الزمان لعله
 - ١٠ - خلقت على مـا في غير مخير
 - ١١ - أريد فلا أعطى وأعطى ولم أرد
 - ١٢ - وأصرف عن قصدي وعلمي مبلغى
 - ١٣ - وما البر إلا حرمة إن رعيتها
- وتأتي القطعة الأولى ضمن قصيدة مكونة من أربعة وعشرين بيتاً، وقد حرصنا هنا على إيراد كل الأبيات التي تحمل البديع في هذه القصيدة. وأول ما نلاحظه أن البديع في هذه القطعة يقوم بشكل أساسي على المحسنات اللفظية الصوتية، وعلى التصدير خاصة، فنحن نراه في البيت الثالث بين «مشاغبة وشاغب»، وفي البيت الرابع بين «غلبتك والغالب»، وفي البيت السابع بين «صحابتنا والصاحب»، وفي البيت الحادي عشر بين «ذهبوا والذاهب». وبالإضافة إلى التصدير، نلاحظ الجناس في البيت الأول في عبارة «عقب الزمان العاقب». كما نلاحظ التكرار اللفظي في البيت الثالث الذي تكررت في داخله ثلاث كلمات مشتقة من «الحب»: وفي البيت السابع أيضاً الذي تكررت فيه لفظتي «جفوت وقطعت» في الشطرين، ولكن هذا التكرار اللفظي في الحالتين لا يُعد تصديراً، لأن الألفاظ المكررة وقعت كلها في داخل البيت ولم تقع إحداهما في كلمة القافية. وقد نلاحظ السجع أيضاً في عبارة «هيهات من قد مات» في البيت الأخير. أما الطباق في عبارة «المقيم وما سعى»، فإنه يبدو بسيطاً وغفويماً قاد إليه المعنى بالضرورة. ومن هنا نرى أن البديع في هذه القطعة يقوم أساساً على التحسين اللفظي الصوتي المتمثل في التصدير والجناس والتكرار

والسجع. والحقيقة أن القطعة نموذجية في دلالتها العامة على طبيعة شعر بشار الذي يعكس وعياً ملحوظاً بالقيمة الصوتية الموسيقية للالفاظ. ولعل هذا يقود إلى افتراض أن هذا الوعي بالقيمة الصوتية مرده إلى عاهته المعروفة، فالحرمان من نعمة البصر - فيما يبدو - هو الذي أدى إلى اعتماده على حاسة السمع وأكسبه حساً لغوياً موسيقياً مرهفاً نرى تجلياته في شعره الذي يبرز فيه جمال التقطيع الصوتي. وبعد، فلو أردنا الآن أن نحتكم إلى المعيار النقدي المقترح، فإن هذه القطعة تفشل في تحقيقه؛ فقد حملت البديع ستة أبيات فقط في قصيدة مكونة من أربعة وعشرين بيتاً، وهذا لا يشكل انتشاراً كاملاً للبديع على مساحة القصيدة. كما تخلو القطعة من الكثافة البديعية، إذ لا نرى في البيت الواحد أكثر من عنصر بديعي واحد. أما التداخل المعقد للعناصر البديعية في البيت الواحد وفي العبارة الواحدة فلا وجود له في هذه القطعة، ومن المهم أن نلاحظ خلو القطعة من الاستعارة الطباقية التي تشكل جوهر الصنعة البديعية وقاعدة الأسلوب الجديد. والخلاصة أن بساطة الصنعة البديعية أو سذاجتها هنا تبدو في عدم اكتمال الانتشار، وفي فقدان الكثافة والتعدد، وفي خلو القطعة تماماً من الاستعارات الذهنية ومن الطباق الجدلي؛ كما تبدو في قيام البديع على المحسنات اللفظية فقط، وعلى التصدير بشكل خاص. وهذا الوعي الملحوظ بالعلاقات الصوتية بين ألفاظ اللغة هو السمة البارزة التي تميز بها شعر بشار حين نقارنه بالشعر السابق عليه، والأرجح أن بروز هذه السمة في شعره يعود إلى فقد البصر والاعتماد على السمع بالدرجة الأولى.

أما القطعة الثانية فقد أوردها ابن المعتز في «كتاب البديع» شاهداً على أمثلة الطباق في شعر المحدثين. ومن شبه المؤكد أن ابن المعتز حين أورد هذه الأبيات الثلاثة كان يضع في حسابه تلك الملحوظات النقدية التي تشير إلى ارتباط بشار بنشأة البديع، فالمرجح أن هذه الأبيات كانت إحدى المراجع النصية التي بُنيت عليها تلك الأحكام. وحين ننظر في القطعة نفسها، نرى بوضوح أنها تقوم بشكل كامل على الطباق في أبياتها الثلاثة: بين الذكر والنسيان في البيت الأول، وبين الدنو والنأي في الثاني، وبين أقصى وأدنى في الثالث، وقد يكون هذا الإصرار على الطباق في أبيات ثلاثة متتالية هو الذي لفت نظر ابن المعتز إلى القطعة وجعله يرى أنها تمثل قصيدة

بديعية غير معهودة في التراث الشعري السابق. والحقيقة أن هذه القطعة أدل من سابقتها على وجود البديع عند بشار؛ لأنها لا تقوم على المحسنات اللفظية الثانوية، بل على عنصر جوهري هو الطباق الذي انتشر على مساحة ثلاثة أبيات متتالية. ومع هذا كله، لا تدل القطعة على صنعة بديعية واعية تماماً فيما أحسب، وذلك لعدة أسباب: منها أن القطعة تنهض على عنصر بديعي واحد، ولهذا فهي تخلو من الكثافة البديعية، بمعنى أننا لا نرى تعدداً ولا تزامناً للعناصر البديعية في البيت الواحد، وإنما نجد أن كل بيت يقوم على الطباق وحده. ومنها أن القطعة تخلو من الاستعارة البديعية الدالة على الذهنية والتجريد في رسم الصور، وليس من السهل أن نجد صورة القلب المربوط وصورة الزمان الذي لا يصفو من قبيل الاستعارة البديعية؛ لأن الصورتين لا تقومان على تشخيص المعنى الذهني، وهما قريبتا المأخذ إلى درجة الابتذال في الصورة الثانية. وحين نعود لمناقشة الطباق نفسه، فس نجد أنه يقوم على نوع من التضاد الحرفي البسيط الذي تمليه طبيعة المعجم اللغوي في قطعة النسب (الذكر والنسيان، الدنو والنأي، الأقصى والأدنى)، ولهذا فهو ليس طباقاً جدلياً دالاً على الوعي العلمي بأضداد اللغة. ونخلص من هذا إلى القول إن القطعة التي بين أيدينا تشير في الواقع إلى صورة أولية من صور البديع؛ ولكننا نرى، عند قياسها بنوعية البديع في قطعة مسلم بن الوليد، أنها لا تدل على وعي مكتمل بالأسلوب البديعي؛ لأنها تخلو من الاستعارة ومن تزامم العناصر وتشابكها.

أما القطعة الثالثة فهي في الواقع شبه قصيدة، لم نحذف منها إلا أبياتاً قليلة من آخرها تتضمن الهجاء وبيتين في وسطها لا يحملان شيئاً من البديع. وقد اختيرت القطعة لسبب أولي يتمثل في أن الموضوع الذي تطرحه يبدو في صميم الموضوعات الجدلية الساخنة في حلقات المتكلمين في زمن بشار، وهو مسألة الجبر والاختيار كما تشير الأبيات الأربعة الأخيرة. فإذا صح ما قيل عن ارتباط الظاهرة البديعية بعلم الكلام، فمن الأولى أن نجد أدوات هذه الظاهرة وعناصرها في موضوع كلامي جدلي. والحقيقة أن هذه القصيدة من أوضح النصوص دلالة على وجود البديع في شعر بشار، وهذا هو السبب الجوهري الذي لفت النظر إليها ودعا إلى اختيارها. في البيت الأول نجد الطباق في عبارة «فاعدرا أو تعتبا» تقابله ثنائية من نوع آخر هي ثنائية

التوازن بين اللذة والطرب. وفي البيت الثاني نجد الطباق في عبارة «أمسكت نفسي أن تصيباً»، وهي نفسها تحمل الاستعارة المتمثلة في النفس التي تتصّب؛ ومع هذا فلا الاستعارة ولا الطباق مما يمكن أن نعهده دالاً على تعمد الصنعة البديعية؛ لأن الاستعارة عادية ليس فيها ما يشير إلى الإغراب في الذهنية والتجريد؛ ولأن الطباق غير دقيق ومن النوع البسيط الذي لا يدل على وعي بالعملية الجدلية في اللغة. ولا نجد في البيت الثالث سوى الطباق بين الرضا والغضب. وليس في البيت الرابع بديعاً. ومن الواضح أن البيت الخامس يقوم على التصدير لورود اللفظة في آخر الشطرين. ويقوم البيت السادس أيضاً على التصدير بتكرار لفظة أول البيت في آخره. ويشتمل البيت كذلك على الجناس في عبارة «ويأبى القلب إلا تقلباً»؛ ومع أن هذا البيت يضم عنصرين بديعيين، من الصعب أن نحسبه دالاً على كثافة بديعية حقيقية؛ لأن البديع فيه يقتصر على المحسنات اللفظية؛ ولأنه يخلو من الاستعارة والطباق اللذين يشكلان أساس الصنعة البديعية؛ ولأن الجناس فيه قريب المأخذ تمليه لفظة «القلب» نفسها ولا يدل على وعي بالاشتقاق اللغوي. ويقوم البيت السابع على نوع من التضاد المتوازي بين ألفاظ الشطرين: فالمرارة تقابلها الشهوة، واليوم يقابله الليل، وعدم المحبوب يقابله تأوبه؛ ولكن تقابل الألفاظ يقتصر إلى دقة التضاد اللغوي، فليست المرارة ضد الشهوة بالضبط، ولا العدم ضد التأوب تماماً. ولهذا فالعلاقة بين شطري البيت أقرب إلى التضاد المعنوي منها إلى المقابلة البديعية الدقيقة، وهذا بدوره يشير إلى عدم اكتمال الوعي بالعملية الجدلية في لغة الشعر عند بشار. وليس في البيت الثامن ما يلفت النظر سوى عبارة «الطلب المطلباء» التي تنطوي على نوع من الطباق الاشتقاقي. أما البيت التاسع فقد استوفى الركنين اللذين يشكلان جوهر الصنعة البديعية، وهما الاستعارة والطباق؛ ففي قوله «حطبت» وفي نسبة حبل الحطب إلى الزمان استعارة مكنية بديعية قائمة على تشخيص المعنى الذهني، ونجد الطباق كذلك في عبارة «يساعفني... وإنكبا»، والحقيقة أن وجود الاستعارة والطباق في بيت واحد فيه دلالة على درجة متقدمة من الوعي بالأسلوب البديعي؛ ولكن البيت يكاد يكون مثلاً منفرداً في شعر بشار، كما أن الطباق هنا من النوع البسيط الذي يُحتمل أن المعنى، لا الوعي بالتضاد الجدلي، قد قاد إليه. ثم نصل بعد هذا إلى الأبيات الأربعة الأخيرة التي تركزت في خلفيتها الفكرية على الجدل

الكلامي حول مسألة الجبر والاختيار. ومن الواضح أن الشاعر هنا جبري المذهب، إذ إنه ينفي حرية الإرادة وينص على أن الإنسان مسير في حياته ولا خيار له فيما يعمل. وحين نضع هذه المسألة المذهبية الجدلية التي يقوم عليها الموضوع في أذهاننا، من الطبيعي أن نفترض قيام اللغة الشعرية نفسها على جدلية الأضداد التي تهدف إلى التعبير عن تناقض الحياة وجبر القضاء ومفارقاته الساخرة، وهذا في الواقع ما نجد له صورة في هذه الأبيات الأربعة التي يكون للتضاد أثر أساسي في بنائها، فنحن لا نجد هنا تعدداً ولا تزامناً للعناصر البديعية، ولكننا نجد تركيزاً وتكثيفاً لعنصر واحد هو الطباق والتضاد. في البيت العاشر نلاحظ طباق السلب في عبارة «غير مخير، لو خُيرت»، وهي صورة بسيطة من صور التضاد، لكننا نعثر في البيت الحادي عشر على شكل مكثف من أشكال التضاد الذي يعكس العملية الجدلية على مستوى الفكر وعلى مستوى اللغة أيضاً: ففي الشطر الأول من البيت نرى مقابلة بديعية قائمة على ازدواجية نفي الإيجاب وإثبات السلب، وقد أتت هذه المقابلة لكي تنهض بالتعبير عن المفارقة الحياتية المتمثلة في إرادة ما لا يُعطى وإعطاء ما لا يُراد، ويدعم هذه المقابلة في الشطر الثاني تضاد آخر غير دقيق بين العلم والغيب، أتى لكي ينهض بالتعبير عن مفارقة تأملية أخرى متمثلة في العالم الذي يقصر علمه عن علم الغيب مع أنه عالم، وهي عبارة تثير التساؤل عن جدوى العلم الذي لا يعلم ما سيحدث. ونجد في الشطر الأول من البيت الثاني عشر متابعة للجدل نفسه، وإن كان الجدل هنا على مستوى الفكر أوضح منه على مستوى اللغة، ولكن النظرة المتأنية تكشف في الواقع عن حوار جدلي غير مباشر بين ألفاظ الشطر يتمثل في كون الإنسان يُصرف عن قصده مع بلوغ علمه، مع أن منطق الأشياء يفترض عكس ذلك، أي يفترض أن يكون بلوغ العلم سبباً مؤدياً إلى بلوغ القصد، وحصول العكس في الواقع اقتضى التعجب والحيرة في الشطر الثاني. ويشتمل البيت الأخير على الطباق أو التضاد في موضعين: بين الرشاد والخيبة وفي عبارة «رعيتها ولم ترعها»، ويلخص الشاعر في هذا البيت خيبته هو وأمثاله ممن يقفون من الحياة موقفاً فلسفياً جدلياً شديداً الإحساس بتناقضاتها، فهذا الموقف حرمه من أن يكون في زمرة البررة الراشدين الذين لا يناقشون ولا يتساءلون. والحقيقة أن كثافة التضاد، أو ما يمكن أن نسميه طوراً أولياً من أطوار «جدلية الأضداد» في هذه

الأبيات الأربعة يطرح إشكالاً دقيقاً يجب التوقف عنده لمحاولة حله. وأول ما نلاحظه أن مثل هذه العملية القائمة على كثافة التضاد في شعر بشار تحدث عموماً حين تتصدى اللغة الشعرية للتعبير عن موضوع جدلي تأملي كالذي نراه هنا بصورة نموذجية، وهذا يقود إلى ترجيح أن طبيعة الموضوع الكلامي نفسه، وليس الوعي الحقيقي بأدوات البديع وعناصره، هي التي أملت التضاد وحده (الطباق والمقابلة)، ولا يكون للاستعارة وعناصر البديع الأخرى أي أثر في هذه العملية، فهو جدل فكري عقائدي أكثر من كونه لعبة فنية لغوية استعارية. ولعل هذا يقود إلى القول بأن اتصال بشار الوثيق بما يُثار من مسائل كلامية في عصره هو الذي أوجد هذا التضاد وفرضه على اللغة الشعرية في الأبيات الأربعة الأخيرة من هذه القطعة. ونخلص من هذا كله إلى القول بأننا نجد في هذه القصيدة انتشاراً لا بأس به لأدوات البديع وعناصره، ولكن الاستعمال اللغوي هنا مازال يتسم بالوضوح وقرب المأخذ وعدم التعقيد والتداخل وبأحادية الأداة البديعية في معظم الأبيات. وإذا وُجد في البيت الواحد أكثر من عنصر، فإن التعدد لا يتجاوز العنصرين على أي حال، وليس في شعره بيتٌ واحدٌ يشتمل على ثلاثة عناصر بديعية، ف شعر بشار في هذه القطعة وفي كل القطع المنقولة هنا يخلو من الكثافة البديعية؛ حتى الأبيات الأربعة الأخيرة التي لحظنا فيها كثافة جدلية، فإن البديع فيها يقتصر على التضاد اللغوي وحده، والأهم من هذا في الدلالة على قصور الوعي بأدوات البديع عند بشار أن الاستعارة التي تشكل لب الظاهرة البديعية في نظر النقاد القدماء ليس لها أثر ملحوظ في شعره، والدليل على هذا أننا لا نجد في القطعة الأخيرة المكونة من ثلاثة عشر بيتاً إلا استعارة بديعية واحدة في البيت التاسع.

ولعل النتائج التي نستطيع أن نصل إليها في الحكم على البديع عند بشار بناءً على المقدمات التي أمدنا بها رصد الظاهرة البديعية في القطع الثلاث السابقة يمكن تلخيصها كما يلي: تمثل قصائد بشار في الواقع، عند قياسها بالتراث الشعري السابق، انتشاراً ملحوظاً للمحسنات اللفظية الصوتية، وأهمها عنده التصدير والجناس والتكرار اللفظي الداخلي. وقد رجحنا أن هذا الوعي الملحوظ بالعلاقات الصوتية بين ألفاظ اللغة في شعره قد أتاه من عاهة كف البصر بالدرجة

الأولى، وإن كنا لا نستبعد أن يكون لدريته الفنية دخل في هذا. ولكن انتشار هذه المحسنات اللفظية وحدها في أبيات تخلو من الاستعارة والطباق لا يدل على وعي حقيقي بأدوات البديع؛ لأنه لا يحقق الكثافة البلاغية التي هي سمة أساسية في الصنعة البديعية. فإذا استثنينا هذه المحسنات اللفظية من الدلالة على اكتمال الوعي البديعي، فلن يبقى من الأدوات البديعية التي حققت شيئاً من الانتشار في قصائد بشار سوى الطباق أو التضاد عموماً الذي رأيناه بسيطاً في القطعة الثانية وعلى درجة من التركيب المعقد في الأبيات الأخيرة من القطعة الثالثة. غير أننا لاحظنا أن الطباق أو التضاد في كل الحالات المعروضة تقريباً كان يجري وحده ولا يتداخل مع الأدوات الأخرى، وفي هذا دلالة كافية على عدم اكتمال الوعي بأدوات البديع؛ وقد رأينا بالإضافة إلى هذا أن التضاد اللغوي في شعر بشار مرتبط بالتعبير عن المسائل الكلامية التي لا يلمسها إلا نادراً، فكان طبيعة الموضوع الجدلي هي التي أملت الجدل اللغوي أكثر مما أملاه الوعي بالتضاد بصفته عنصراً بديعياً وخاصية صرفية في اللغة. وقد رجحنا أن هذه الصورة الأولية من صور جدلية الأضداد قد تسربت إلى شعره بسبب اتصاله الوثيق بالمسائل الكلامية التي كانت تُثار في عصره والتي كان بشار يعد قلباً من أقطابها. ومما له دلالة بالغة على عدم اكتمال الوعي بأدوات البديع وعناصره عند بشار أن الاستعارة البديعية القائمة على تشخيص المعنى الذهني التي يعدها الجاحظ وابن المعتز لب الظاهرة البديعية لا تشكل انتشاراً ملحوظاً إطلاقاً في شعره^(٤٩)؛ فإذا تأكد عدم انتشارها في شعره تأكد معه ضعف الوعي البديعي عنده. ونحن نلاحظ أيضاً أن البديع في القطع السابقة لم يحقق الكثافة والتزام وأنه يتسم عموماً بالوضوح وقرب المأخذ وبعدم الميل إلى الذهنية والإغراب في الصنعة، فإن حيثيات الحكم بقصور بشار عن الوعي الفني بأدوات البديع تزداد قوة ترجيحية. ونحن نرجح اعتماداً على ما لمسناه في القطع السابقة أن الاستخدام البديعي عند بشار يعتمد على الحدس والحس الفني أكثر من اعتماده على المعرفة العلمية بأدوات بديعية محددة.

وفي الخلاصة، يمكن القول أن هذه القطع الشعرية وأمثالها هي التي أوقعت النقاد القدماء في حيرة من أمرهم حين نسبوا البديع تارة إلى بشار وتارة أخرى إلى

مسلم بن الوليد؛ فهم من ناحية يرون انتشاراً ملحوظاً لأدوات البديع في شعر بشار عند قياسه بالتراث الشعري الذي سبقه، ولكنهم يرون من ناحية ثانية قصائد كثيرة في ديوانه تكاد تخلو من البديع، وبعضها تظهر فيه العناصر البديعية متباعدة، والقصائد التي يلحظون فيها انتشاراً واضحاً للبديع لا يجدون فيها كثافة بديعية ولا ميلاً إلى التعقيد والذهنية والإغراب في الصنعة، بل رأوا أنها تقوم أساساً على المحسنات اللفظية وحدها أو التضاد وحده وأن اللغة الشعرية عنده لا تزال تنقسم بسمات الشعر القديم في الوضوح والسهولة وقرب المأخذ، ولهذا لم يهتم أحد منهم بإفساد الشعر العربي أو الخروج على عموده كما اتهموا مسلم بن الوليد وأبا تمام. والطريف هنا أن الجاحظ يُعد بشاراً من الشعراء المطبوعين مع أنه يراه صاحب بديع^(٥٠)، فالجاحظ على هذا الأساس لا يرى تناقضاً بين الطبع والصنعة البديعية في الحالة الشعرية التي يمثلها بشار، بل رآه متميزاً في الحاليتين؛ لأنه لم يُقم شعره على تصيد البديع، ولم يصل الوعي بأدواته عنده إلى درجة القصصية المذهبية. ولقد أظهر التحليل في الواقع ما يدعم ملحوظة الجاحظ، فقصائد بشار كلها لا تحقق الكثافة البديعية المطلوبة ولا تقوم اللغة الشعرية على التداخل المعقد بين عناصر البديع، ولهذا لم تصل إلى درجة الخروج على طبيعة الشعر العربي. ولعل الدراسة مضطرة بعد هذا إلى حسم موقفها من هذه القضية بالقول إن بشاراً هو الذي بدأ بتأسيس الظاهرة البديعية وبشر الاستعمال اللغوي عنده بميلاد أسلوب جديد، وأن وجود هذه الظاهرة في شعره يعود أساساً إلى عامل ذاتي يتمثل في عاهة كف البصر التي أدت إلى انتشار المحسنات اللفظية عنده ثم إلى عامل ثقافي يتمثل في اتصاله الوثيق بعلم الكلام الذي أدى إلى ظهور التضاد بصفته أداة العملية الجدلية. ولكن رصد الظاهرة في شعره أظهر أن وعيه بأدوات البديع لم يكن ناضجاً ولا مكتملاً، ولهذا لم يتخذ البديع مذهباً شعرياً يخالف به عمود الشعر أو يُفسد طبيعته القائمة على الوضوح والسهولة وقرب المأخذ. وقد دلت الدراسة في المقابل على أن الاستعمال البديعي وصل بالفعل إلى درجة القصصية المذهبية لأول مرة على يد مسلم بن الوليد الذي وجدنا في ديوانه قصيدة واحدة على الأقل نستطيع أن نرجح أنها أول قصيدة بديعية واضحة المعالم في تاريخ الشعر العربي؛ لأنها أول نص يحقق الانتشار البديعي والكثافة البديعية والميل إلى الذهنية والتلاعب المعقد بأدوات البديع. والذي

يبدو هنا أن مسلم بن الوليد كان من خلال شقيقه سليمان الأعمى قد اطلع على شعر بشار عن قرب، فرأى فيه انتشاراً لأدوات تبشر بميلاد أسلوب جديد، فحاول أن يكون هو صاحب هذا الأسلوب الذي حوله إلى مذهب شعري اتبعه فيه الأجيال القادمة من الشعراء. ويجب القول في التحليل الأخير أن هذه النتائج لا تختلف كثيراً عن آراء القدماء التي لخصها ابن رشيق في فترة متأخرة بقوله عن مسلم: «هو أول من تكلف البديع من المولدين، وأخذ نفسه بالصنعة وأكثر منها، ولم يكن في الأشعار المحدثه قبل مسلم... إلا النبذ اليسيرة [من البديع]»^(٥١). ولكن الدراسة لم تصل إلى النتائج التي انتهت إليها إلا بعد استنطاق أبرز النصوص الأولية واحتكمت إليها، وقد حاولت أن تقوم بتفكيك الصورة المجملة لكي تعيد تلك الأحكام الاستقرائية المطلقة عند القدماء إلى أهم مراجعها النصية. وفي غياب أي إشارة من القدماء إلى النصوص التي بنوا عليها أحكامهم، فمن واجب النقد فيما أحسب أن يقوم بالكشف عنها ورصد الظاهرة البديعية فيها على ضوء منهج نقدي محدد.

الهوامش

(١) ابن المعتز، كتاب البديع، تحقيق كراشكوفيسكي، (لندن: Messrs Luzac and co، 1935)، ص ٢-٣.

(٢) كتاب البديع، ص ٥٨.

(٣) كتاب البديع، ص ١.

(٤) كتاب البديع، ص ٢.

(٥) كتاب البديع، ص ١.

(٦) كتاب البديع، ص ٥٨.

(٧) كتاب البديع، ص ٥٨.

(٨) Susane Sietkevych، "Toward a Redefinition of Badi، Poetry"، Journal of Arabic

Literature, (Leiden: E.L. Brill, 1981), Vol. XII, p. 1.

Ibid, p. 2 (٩)

Ibid, p. 5 (١٠)

(١١) العبارة القرآنية هنا وردت في الآية رقم ٢٩ من سورة طه، وانظر تناولها في كتاب: أبي الحسن الأشعري، مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين، تحقيق هيلموت ريتز (Wiesbaden, 1963)، ص ١٨٩، أما الحديث فتأويله في كتاب الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٦٨)، ج٤، ص ٥٥. ويبدو الحديث غريباً، ولكننا لانناقشه هنا إلا من حيث دلالة على منهج المعتزلة في التأويل المجازي.

(١٢) حول علاقة الاستعارة والمجاز بالتأويل عند المعتزلة، انظر: Stetkevych, p. 3-5

Ibid, p.p. 5-13 (١٣)

منها أن الاشارات الأولى الدالة على هذه الظاهرة قد أتت من الجاحظ البصري المعتزلي في كتاب «البيان والتبيين»، وما عناه الجاحظ بالبديع في تلك الإشارات هو استعمال المجاز أو الاستعارة القائمة على تشخيص المعنى الذهني. ونفهم من تلك الإشارات أيضاً أن الجاحظ كان على وعي بتلك التطورات المنهجية المتزامنة في العلوم والفنون التي أثمر في نموها علم الكلام، وأن البديع لم يكن بمعزل عن تلك التطورات. فهناك نص في البيان والتبيين يدل على معرفة الجاحظ بالعلاقة بين مذاهب المتكلمين في نحت المصطلحات الفلسفية الجديدة (البطلان، التلاشي، الماهية، الجوهر، العرض) وبين عمل النصويين في تنظيم قواعد النصوص والعروض ونحت مصطلحاتها، ويشير النص نفسه إلى أن بعض الأفكار والمصطلحات الجديدة قد أخذت في التسرب إلى ميدان الأدب من شعر ونثر كما في شعر أبي نواس مثلاً «فبعضها قد تناهى وبعضها يتولد». ومن القرائن الدالة على الصلة بين البديع وعلم الكلام أن بشار بن برد الذي ارتبط اسمه بظهور البديع كان على صلة وثيقة بإثنين من مؤسسي علم الكلام هما واصل بن عطاء وعمرو بن عبيد، وأن بشاراً كان يُعد أحد أقطاب الكلام الستة في البصرة، وله قصيدة يُعرّض فيها بواحد من هؤلاء الستة هو عبدالكريم بن أبي العجواء الذي قُتل بسبب زندقته. ومن تلك القرائن أن الفكر الديني لدى المعتزلة قد اقترن بالجدل بين الكفر والإسلام، وأن هذا الجدل قد انتقل من ميدان البحث الديني إلى ميدان الشعر، وقد سجل لنا الجاحظ الطور الأول من هذه العملية في ذلك الجدل الشعري المتبادل بين بشار الزنديق وصفوان الأنصاري المعتزلي حول عنصر النار وعنصر الطين. ومن تلك القرائن أن أبا تمام الذي أنضح القاهرة البديعية قد ظهر بالتحديد في قمة ازدهار الفكر المعتزلي، وأنه قد مدح ثلاثة من الخلفاء المعروفين باعتزالهم هم المأمون والمعتصم والواثق، كما مدح وزيرهم أحمد

ابن أبي دؤاد الذي ألحم الاعتزال في سياسة الدولة، وأن قصيدتيه في فتح عمورية وحرق الألفشين قاسمتان على الجدل بين الكفر والإسلام. ومما له علاقة أيضا في نظرها إشارة الخليفة المعتصم إلى أن «الطائي البصريين أشبه منه بالشاميين». ومما يدعم الصلة كذلك بين البديع والفكر المعتزلي - في نظر الباحثة - عجز النقاد في فترة عودة المذهب السني التي أعقبت حقبة الاعتزال عن الوصول إلى قراءة ملائمة لشعر أبي تمام خاصة، وعجزهم عموماً عن تكوين أي تصور سليم لأسلوب البديع، فكان أدوات فهم البديع وتقديره قد فُقدت حين اختلف التأويل والتحليل والجدل من الساحة الأدبية.

Ibid, p.p. 14-15 (١٤)

(١٥) انظر حديثها عن أوجه القصور في فهم ابن المعتز للاستعارة: Ibid, p.p. 17-19

Ibid, p.p. 19-23 (١٦)

Ibid, p.p. 23-25 (١٧)

(١٨) ترى الباحثة أن التصدير يمكن أن يكون أحد فروع الجنس على أساس أن العنصرين يقومان على التجانس الصوتي بين لفظتين بغض النظر عن المعنى. وحقيقة الأمر أن هناك فرقاً جوهرياً بين العنصرين، ففي التصدير لا يُشترط اختلاف الكلمتين في المعنى، وهذا شرط في الجنس. وهناك أيضاً فيما يتعلق بالتصدير شروط معينة لموقع الكلمتين في البيت.

Ibid, p.p. 25-26 (١٩)

Ibid, p.p. 27-29 (٢٠)

Ibid, p. 14 (٢١)

(٢٢) كتاب البديع، ص ٥٤.

(٢٣) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، -)، ص ٥٢.

(٢٤) الخطيب القزويني، الإيضاح، ط ٢، (القاهرة: مطبعة الجمالية الحديثة، -)، ص ٢٦٢.

(٢٥) صفى الدين الحلي، شرح الكشافية البديعية، تحقيق نسيب نشاوي (دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٨٢م)، ص ١٢٧.

(٢٦) عبدالعزيز عتيق، علم البديع، (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٤م)، ص ١٦٣.

- (٢٧) انظر كتاب البديع، ص ٢٠٦، يقول إبراهيم بن العباس: (٢٨) علمتني كيف الهوى وجهلتني وعلمكم صبري على ظلمكم ظلمني واعلم ما لي عندكم فيميل بي هواي إلى جهل فأعرض عن حلمي ويقول أبو تمام:
- المجد لا يرضى بأن ترضى بأن يرضى المؤمل منك إلا بالرضى (٢٨) أبو الطيب المتنبي، شرح ديوان المتنبي، تحقيق عبدالرحمن البرقوقي (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٠م)، ج٢، ص ١٩٢.
- (٢٩) ديوان المتنبي، ج٢، ص ٧٢-١٧٨.
- (٣٠) ديوان المتنبي، ج٢، ص ٥٦-٥٨.
- (٣١) ديوان المتنبي، ج٤، ص ٢٢٤-٣٢٥.
- (٣٢) ديوان المتنبي، ج١، ص ٣٥٦.
- (٣٣) ديوان المتنبي، ج١، ص ٢٧٦.
- (٣٤) الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون (مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٣٥٩)، ص ١٩٥.
- (٣٥) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط (بيروت: دار الجليل، ١٩٧٢).
- (٣٦) ابن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق عبدالستار فراج، ط ٤ (القاهرة: دار المعارف، -)، ص ٢٣٥.
- (٣٧) أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، تحقيق عبدالستار فراج (بيروت: دار الثقافة، ١٩٥٩)، ج ١٨، ص ٣١٥.
- (٣٨) كتاب الأغاني، ج ١٨، ص ٣١٥.
- (٣٩) الأمدى، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق أحمد صقر، ط ٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢)، ص ١٣-١٤.
- (٤٠) المرزباني، معجم الشعراء، تحقيق كرتكو (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢)، ص ٣٧٢.
- (٤١) مسلم بن الوليد، شرح ديوان صريع الغواني، تحقيق سامي الدهان (القاهرة: دار المعارف)، ص ٦-١١.

